

# Die Kirche St. Anna in Düren von Rudolf Schwarz

«... so wie die Schwere unsere Bauten von innen durchrieselt und die gebaute Gestalt sie beständig überwindet und ins Leichte erhebt.»

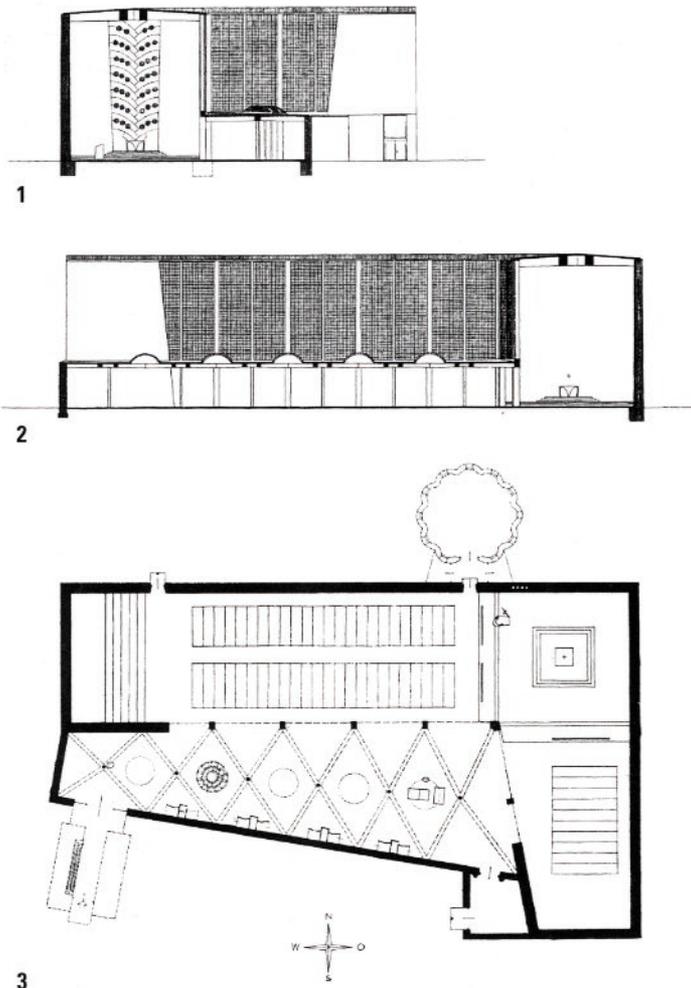
Rudolf Schwarz, *Architektur als ein heiliges Bild*<sup>1</sup>

Die lastende Schwere des Materials findet im Akt des Bauens ihren gegensätzlichen Ausdruck. Die vertikal nach unten gerichtete Schwere hält sich gegenüber der aufrecht stehenden Bauform im Gleichgewicht. Diese Prämisse im Umgang mit der Baukonstruktion liegt für Rudolf Schwarz<sup>2</sup> nicht in erster Linie in den technischen Eigenschaften von Form und Material, sondern im Potential ihrer in Erscheinung tretenden Ausdruckskraft begründet. Im Hinblick auf die neuzeitlichen Konstruktionsmethoden sucht Schwarz auch die kodifizierte Formrhetorik der Bauhausmoderne zugunsten des reinen Ausdrucks zu überwinden. Die Mittel und Stoffe des Bauens

werden von ihm so gewählt, dass sie die für eine bestimmte Raumkonzeption notwendige Wirkung entfalten. Erst in der Art, in der die Materialien in ihre endgültige Form gebracht werden, entscheidet es sich jedoch, ob beispielsweise ein Stein als lastend, eine Stütze als tragend oder lichte Bauteile als leicht erlebt werden. Die blossen physikalischen Gegebenheiten reichen ihm nicht aus, den Charakter eines Baustoffes prägnant zum Ausdruck zu bringen. Schwarz bedient sich formaler Mittel, um Materialwirkungen auch in Abweichung von ihrer angestammten Verwendungsart den Bedürfnissen seines Entwurfes anzupassen. In einzelnen Fällen schreckt er selbst davor nicht zurück, die Verhältnisse umzukehren. So werden beispielsweise bei gewissen Bauten Säulen und Stützen visuell bewusst ihres Tragausdrucks beraubt, um gegenüber den andern Bauteilen nicht das Lastende, sondern das frei nach oben Strebende, das Skulpturale hervorzuheben.

Ein wichtiges Instrument für die gezielte Ausdrucksbildung besteht für Schwarz also darin, durch die konkrete Formgebung die physikalischen Eigenschaften eines Materials zu verstärken oder, im umgekehrten Verfahren (und damit steht er durchaus in einer barocken Tradition), die Ausdrucksphänomene von der gewählten Materialität eines Baus ein Stück weit zu befreien. Dieses Verfahren wird dann besonders wertvoll, wenn er vorwiegend technisch oder ökonomisch bedingte Materialvorgaben mit überlieferten Raumwirkungen zu verbinden sucht.

Das Gesagte lässt sich gut anhand des Wiederaufbaus der im Krieg zerstörten Kirche St. Anna in Düren erläutern (Abb. 1–5). Die Grundformen dieses Baus sind einfach zu beschreiben. Er besteht aus einem niedrigen Seitenschiff, welches in ein L-förmiges Hochschiff eingeschrieben ist. Die Nord- und die Ostseite des L werden von einer gewaltigen Natursteinwand geschlossen, während die Südseite durch einen verglasten Skelettbau bestimmt wird. Auf den ersten Blick erscheinen die beiden Bauteile unter den gegensätzlichen Ausdrucksphänomenen von «schwer» und «leicht». Das Trennende der beiden Teile jedoch wird mit Hilfe einer *Bilddramaturgie* zu einer Einheit ineinandergearbeitet. So wird



dieser Bau zu einem komplexen Konglomerat unterschiedlichster Wirkungen, welche durch eine Bildersprache sinnvoll verknüpft werden. Über *drei Stufen*, welche je von einem räumlich wirksamen Bild bestimmt werden, baut sich eine innenräumliche Dramaturgie auf, welche sich wie folgt beschreiben lässt:

Die *erste Stufe* der Raumdramaturgie beginnt mit dem Bild der «Dämmerung».<sup>3</sup> Der Besucher wird über zwei verschiedene Eingänge in das niedrige Seitenschiff geführt (Abb. 6). Das spärliche Licht dringt durch die wenigen kuppelförmigen Oblichter sowie indirekt aus dem hell erleuchteten Hochschiff ein, welches sich winkelförmig um das niedrige Seitenschiff herumlegt. Der Raum ist düster. Die in die fünf Betonkuppeln eingegossenen Prismengläser bilden nur kleine Lichtpunkte, welche Lücken in einer darüberliegenden Erdkruste gleichen. Die kräftige Betonkonstruktion sowie das vereinzelte Durchdringen des Lichtes lassen die Unterseite der Decke trotz der eingeschossigkeit des Vorraums nicht als unbelastete Platte erscheinen, sondern als Untersicht eines über dem Seitenschiff lastenden *Volumens*. Die kreuzweise Anordnung der Deckenunterzüge und deren zentrische Abstützungen durch schlanke Pendelstützen richten den trapezförmigen Raum auf seine Mittelachse aus. Das so gebildete Linienwerk der Betonträger umschnürt den kryptaartigen, ja geradezu als *Höhle* wirkenden Raum kraftvoll und gibt ihm ein selbständiges Gepräge. Dies, obwohl die Vorhalle auf zwei Seiten offen ist. Entscheidend für diese räumliche Prägnanz ist der Aufbau des Raumbildes. Schwarz spricht in seiner Erläuterung zum Entwurf von «Stämmen», welche das Seitenschiff vom Hauptschiff abgrenzen.<sup>4</sup> Durch die Verkürzung der Pfeiler der Südwand, für das Blickfeld abgeschnitten durch die Untersicht der Decke, wirken diese gedungen und als kräftige Begrenzung des dunklen Bereiches. So entsteht die Assoziation eines Blicks aus dem niedrigen und dunklen Unterholz (oder, um ein Bild von Schwarz zu verwenden, aus dem «Dickicht») in den Hochwald hinein.<sup>5</sup> Doch auch in seiner Verbundenheit mit der Erde ist der Raum zu lesen. Man fühlt sich gefangen und umschlungen von den kräftigen Linien der Betonstruktur gleich einem Wurzelwerk. Beide Lesarten sind geeignet, die Anfangssequenz der gesamten Dramaturgie des Baus zu bestimmen.

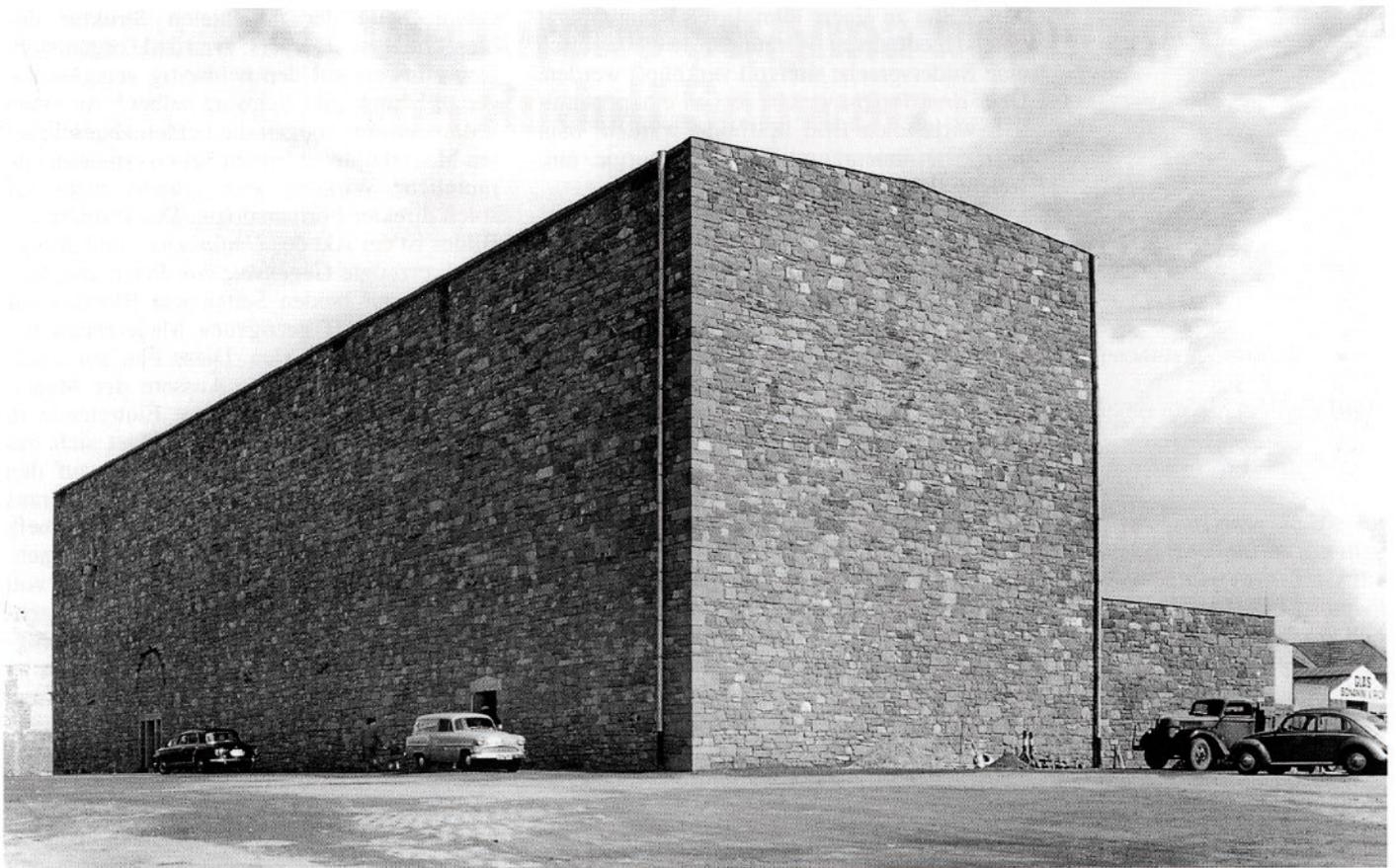
Wenn man durch den westlich liegenden Haupteingang in das Seitenschiff eintritt, trifft man unvermittelt auf die äussere Flanke der grossen Natursteinmauer (Abb. 7). In seinen Erläuterungen zum Bau umschreibt Schwarz diese Wand mit dem Bild des «Mantels». Damit bezeichnet er die *zweite räumliche Sequenz* im Bau. Aufgrund seiner eigenen Hinweise kann man die dem Bild zugrundeliegende Struktur erkennen, welche sich wie folgt zusammenfassen liesse: Der «Mantel» ist dicke Einhüllung von etwas Kostbarem, von einem menschlichen Körper beispielsweise. Die innere Seite ist mit edlem Stoff gefüttert und unterscheidet sich so von der rauhen Aussenseite. Der «Mantel» ist vorne geöffnet und

entsprechend der gerichteten Struktur des menschlichen Körpers, vertikal organisiert. Den Hinweis auf den beidseitig «eingeschlagenen Saum» gibt Schwarz selber.<sup>6</sup> An einen «Mantelsaum» mögen die beiden abgeschrägten Mauerköpfe zu beiden Seiten erinnern. Die räumliche Wirkung aber gründet nicht auf solch direkter Formanalogie. Das Primäre des Bildes ist der Akt des *Umfassens* – und der dadurch erzeugte *Gegensatz von Innen und Aussen*. Die auf beiden Seiten wie Blenden vor das Seitenschiff gezogenen Mauerenden liegen völlig im Dunklen. Diese Flächen repräsentieren nochmals das Äussere der Mauer, welches der von der Strasse Eintretende in Erinnerung hat. Dazwischen öffnet sich das Seitenschiff in seiner vollen Breite auf den Hauptraum hin. Aus dem Halbdunkel heraus wirkt das Innere des Hochschiffes sehr hell, von dem starken Licht der in dieser Wahrnehmungssequenz noch nicht einsichtigen, voll verglasten Südfassade überstrahlt. Die gegenüberliegende Wand weicht infolge des Helligkeitsunterschiedes, der sich im Vergleich zu den dunklen Wandflächen im Vordergrund einstellt, zurück. Aufgrund dieser Lichtdifferenz, welche dem Phänomen der Luftperspektive ähnlich ist, können die gleichzeitig sichtbaren inneren und äusseren Mauerteile visuell gar nicht zusammenfallen. Zwischen ihnen tut sich *Raum* auf. Das Licht legt sich wie ein *samtene*s Futter über die innere Oberfläche der steinernen Wand.

Nun ist dieser «Mantel» aber nicht aus weichem Stoff geschnitten, sondern aus schwerem Stein geschichtet. Wie die Abwicklung einer gefalteten Fläche scheint er ganz frei zu stehen. Abgeschrägt an beiden Enden – oder «abgebösch», wie Schwarz selber es nennt (womit er einen geradezu landschaftlichen Bezug von *Fels* oder *Abhang* mit ins Spiel bringt) –, scheint der «Mantel» um so selbständiger zu stehen. Die Stützen der Südwand, vom Kirchenraum aus gesehen über eine Höhe von fünfzehn Metern nun wie schlanke Säulen wirkend, setzen sich von diesen Abschrägungen geometrisch ab. Die Wand beansprucht ihre Autonomie. Kräftig im Untergrund verankert verleiht sie dem Betonriegelwerk der Südfassade über die kreuzweise verbundenen Dachbalken seinen Halt.

Die offengelassene Stelle der umfassenden Wandfigur wird durch eine dünne Membran aus Glasbausteinen geschlossen. Am oberen Anschluss läuft diese an den annähernd ein Meter hohen Unterzügen der Decke vorbei und schliesst über einen nur ganz wenig ins Licht springenden Unterzug an die dünne Flachdecke an. Durch diese Ausführung und zusammen mit der Massnahme, dass die Glasbausteine sehr tief in den Leibungen der Betonstützen liegen, entsteht der Eindruck einer aussenliegenden und sich ganz nach oben schiebenden *Lichtwand*, gerade so, als ob es sich um ein aufgeklebtes Pergamentpapier handelte. Dahinter baut sich nun ein *virtuelles Lichtvolumen* auf, welches in der Lücke zwischen der zu beiden Seiten abgeböschten Natursteinwand von oben eingesetzt scheint.

1–3  
R. Schwarz: St. Anna in Düren,  
1951–1956  
(Kirchenbau, S. 224)



4

Dieser Eindruck entsteht zum einen, weil die Glasbausteinwände um die Ecke geführt werden, zum andern, weil durch die gedrückt wirkende Untersicht der Betondecke spärliches Licht durch die Lichtkuppeln nach unten dringt. Durch die so sichtbaren drei lichtdurchlässigen Flächen – zwei Wände und die Deckenuntersicht – entsteht der Eindruck eines mit Licht angefüllten Raumes, welcher zwischen den beiden Flügeln des Hochschiffes eingeschrieben ist und über dem Seitenschiff liegt. Der Umstand, dass die Glasbausteine ein *perlendes Licht* erzeugen, also undurchsichtig sind und nicht den banalen Blick auf die Nachbarhäuser freigeben, bildet die Voraussetzung für die Vorstellung eines lichten Volumens.

Dieses «mit Licht angefüllte Volumen» ist das *dritte Bild* der Sequenz. Es ist das abstrakteste von allen. Sein einheitlicher, zusammenhängender Charakter wird im Gegensatz zu den beiden ersten Bildern von «Höhle» und «Mantel» weniger durch fühlbare Bildassoziationen als durch rein geometrische Wahrnehmungsgesetze erzeugt. Das aus dem Seitenschiff heraus erkennbare spärliche Licht, das durch die im Beton eingegossenen Glasprismen nach unten fällt, ist ein erster Hinweis auf diesen hellen Bereich. Aus dem Hochschiff heraus werden die vertikalen Flächen der Glasbausteinwände sichtbar. Blickt man vom Hauptflügel des L-förmigen Hauptraumes zum Altar hin, sieht man die längere Seite der beiden lichten Glasflächen (Abb. 9). Die kürzere bleibt verborgen. Trotzdem nimmt man, wenn auch indirekt, ihre Existenz wahr. Auf der gegenüberliegenden Seite der um die Ecke geführten Natursteinmauer erkennt man

einen Lichtschein, welcher von dem nicht direkt sichtbaren Teil der Glaswand stammt. Die über dem Erdgeschoss aufgeständerte Decke des Seitenschiffes erlaubt den dazu notwendigen Blick in den erdgeschossigen Bereich des Querschiffes. Von diesem dritten Bild erkennt der Betrachter also die eine horizontale und die zwei vertikalen Lichtflächen. Die Definition dieser drei Ebenen genügt, um die Wirkung einer körperhaften Ecke hervorzurufen. Als Hinweise oder Signale erzeugen sie zusätzlich die Vorstellung eines *dahinter* sich entwickelnden Raumes. Sichtbar repräsentieren sie je eine der drei Dimensionen eines *Lichtvolumens*. Die Horizontale und zwei Richtungen der Vertikalen werden zusammen mit der apriorischen Kenntnis des Würfels zu einem dreidimensionalen Gebilde vervollständigt. Die imaginären äusseren Seiten dieses Volumens werden dabei in der Vorstellung ergänzt. Am eindeutigsten wird dieses *virtuelle Volumen* an der inneren Ecke formuliert, nach aussen unternimmt der Entwurf den Versuch, die Grenzen zu verwischen. Oben läuft die in sich leuchtende Glaswand an den Unterzügen der Dachkonstruktion vorbei, an beiden Flanken, dort wo das Glas an die grosse Mauer anstösst, verweigert die nach oben sich öffnende, sich zurückziehende Wand die Formulierung eines präzisierten vertikalen Abschlusses. Die Lichtwände sind an der Aussenseite der Stützen angefügt, und so erscheint das *Lichtvolumen* davon unabhängig, als ob es ohne Grenze an Mauer und Stützen vorbeilaufen würde.

Diese drei primären Bilder sind für den Zusammenhalt des Raumgefüges als Ganzes

4, 5  
St. Anna in Düren  
(Fotos: A. Pfau)



5

verantwortlich. Sie sind aufeinander abgestimmt und bilden in ihrer Aneinanderreihung die Urbewegung «vom Dunkel ins Licht» ab. Damit diese Folge im Raum nun auch zur Wirkung gelangt, ist die Genauigkeit und die Ausdruckskraft der einzelnen Raumbilder von grösster Bedeutung. Im folgenden soll nun versucht werden, diese Bildstufen auf ihre vielfältigen Lesarten hin zu prüfen.

Die räumliche Bewegung erstreckt sich demnach von der «Dämmerung» des Seitenschiffs bis zur reinen Helligkeit des darüberliegenden virtuellen «Lichtraumes». Der verstärkte Eindruck dieser Bilder hängt damit zusammen, dass der Ausdruck von «Schwere» eines Raumes mit demjenigen der «Dunkelheit», ebenso wie jener der «Leichtigkeit» mit demjenigen des «Lichtes» verknüpft wird. Das erste Ausdruckspaar bestimmt den im Halbdunkel liegenden trapezförmigen Raum des Seitenschiffs. Über dem mit vier Metern gemessen an der Höhe des Hauptschiffes recht niedrigen Raum wirken die Unterzüge in dunkelgrauem Sichtbeton sehr kräftig und umfassen den Eintretenden mit ihrem Liniennetz, geben ihm Halt und Sicherheit. Demgegenüber hebt die kraftvoll über der grossen Grundfläche liegende Decke die räumliche Ausdehnung in der Horizontalen stark hervor, gerade so, als ob sie das Blickfeld des Besuchers auf die zweite Dimension zu beschränken versuchte. Gemeinsam mit den gedrückten Raumproportionen und dem spärlich einfallenden Licht erzeugt der Ausdruck der massigen Konstruktion die spezifische Identität für diesen Teil der Raumdramaturgie. Der Zusammenhang der Ausdruckswerte «dunkel»

und «schwer» wird durch das Einführen von sekundären, räumlich wirksamen Bildern unterstrichen. Rudolf Schwarz muss hier das Bild der «Dämmerung» mit der Vorstellung der Krypta angereichert haben. Der St.-Anna-Schrein, den er hier unterzubringen hatte, dürfte ihn in der Wahl dieses Raumbildes zusätzlich bestärkt haben. Aufgrund dieser Vorstellung wird die besondere Gestaltung der Decke des Seitenschiffs verständlich. Sie wirkt wie ein flachgedrücktes Kreuzrippengewölbe, von dem nur noch die diagonal überschneidenden Unterzugslinien zeugen, welche an den Kreuzungsstellen Stützpunkte für eine Reihe runder Betonstützen schaffen. Trotz diesem «Flachlegen» gelingt es Schwarz, eine Assoziation zu einem lastenden Gewölbe zu erreichen, ohne durch das Einführen realer Wölbungen gegen oben den primären Eindruck der horizontalen Raumausdehnung in Frage zu stellen. Auch der Eindruck einer Stilkopie kommt so nicht auf. Die Kreuzrippen werden unbewusst wahrgenommen, sind so weit von ihrem Vorbild abgerückt, dass keine semiotische Besetzung entsteht: Sie sind mehr Ahnung als Erinnerung. An die Stelle der stilistischen Erkennbarkeit einer gotischen Kryptaeinwölbung treten strukturelle Eigenschaften der ganzen räumlichen Erscheinung: Das spärliche Licht von oben, der im Verhältnis zu den Raumabmessungen kräftige Ausdruck der konstruktiven Teile und die räumliche Zentrierung um die Rundstützen sind die wichtigsten Merkmale. Diese Ahnung einer Krypta wird durch zusätzliche Bilder überlagert. Das Liniennetz mit seinen Unterzügen und Säulen weckt die Vorstellung von *Wurzeln* und



6

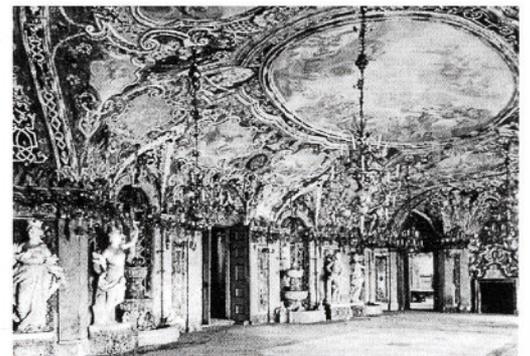
*Ranken.* Es lassen sich Vergleiche zu erdgeschossig liegenden Barockräumen herstellen, welche durch ihre Lage und Gestaltung eine vergleichbare Stellung innerhalb des dramaturgischen Raumaufbaus eines gesamten Gebäudes erlangen. Bei Schwarz kommt der Ausdruck des *Unten-Seins* allerdings nicht durch mimetische Darstellungen von mächtig tragenden Atlanten zustande, wie dies beispielsweise bei der «Sala terrena» im Belvedere in Wien von Hildebrand der Fall ist. Vielmehr wird bei St. Anna den abstrakten Formen der Tragkonstruktion selber die Vorstellung von Kraft verliehen. Die Stützenfüsse des Hochschiffs wirken aus dem Blickwinkel des Seitenschiffs heraus wie mächtige *Baumstümpfe*, welche die aufgrund der geringen Raumhöhe kräftig erscheinenden Unterzugsbalken tragen.

Schwarz lässt in diesen Raum noch weitere Vorstellungen hineinspielen, welche er bereits früher in *Vom Bau der Kirche* entwickelt hat. Dort spricht er von «Höhle», von deren «Zertrümmerung» und vom «Hineinströmen des Lichtes durch das Leck». <sup>7</sup> Vergleicht man solche bildhaften Beschreibungen beispielsweise mit der «Sala terrena» im Schloss Weissenstein von Dienzenhofer, so lassen sich Parallelen erkennen (Abb. 8). Nicht die Inkrustation oder Rocaille motive der Wände oder die grottenähnliche Einwölbung der Decke bilden die Gemeinsamkeiten. Diese liegen vielmehr in der Grundstruktur des Raumes.

Die gegensätzliche Materialisierung von Boden und Decke erinnert an die Strukturbeschreibung «Höhle» von Schwarz und legt gleichzeitig den Zusammenhang zu Düren offen. Was anderes ist der hell bemalte Deckenspiegel im Rokokoraum als die Vision des Ausbrechens aus der «Höhle». Der rauhe Boden und die den Raum einfassenden Wände mit ihren tief eingeschnittenen Fensterleibungen halten Füsse und Körper des darin gegenwärtigen Menschen in seiner Physis noch gefangen, während sich oben bereits das Licht ankündigt. Diese Raumstruktur hat viele Gemeinsamkeiten mit dem Seitenschiff von Düren. Wie der Deckenspiegel im Rokokoraum mit seiner naturalistischen Darstellung des Himmelsgewölbes einen Hauch von Licht in die Vorstellung des Wahrnehmenden hineinbringt, so versucht Schwarz mit den in den

6, 7  
St. Anna, Seitenschiff  
(Fotos: A. Pfau)

8  
Johann Dienzenhofer:  
Schloss Weissenstein, Sala  
Terrena, 1711–18



8



7

Betonkuppeln eingestreuten Glasprismen dieselbe Wirkung zu erzielen. Diese vermögen den Raum zwar nicht zu belichten, erzeugen jedoch eine Ahnung der Lichtquelle oder eine «Hoffnung», wie Schwarz die Erwartung des Kommenden nennt.<sup>8</sup> Das «Dämmernde» ist Auftakt für die räumliche Dramaturgie, welche ihre Bestimmung im hellen Lichtvolumen über dem Seitenschiff findet.

Das Hauptschiff als *zweite Stufe* und Bindeglied zwischen diesen beiden gegensätzlichen Räumen ist in bezug auf Konstruktion und Materialität dem Seitenschiff ähnlich. Nicht nur durch die disjunktiven Ausmasse, sondern auch durch das ganz andere zugrundegelegte Raumbild entsteht hier jedoch eine völlig veränderte Physiognomie des Raumes. Vor dem Hintergrund des Bildes «Mantel» hebt Schwarz in erster Linie die Aspekte des Umfassens, des Raum-Gebens und des Faltens hervor. Über die primär geometrischen Wirkungen hinaus besitzt die Wand selber jedoch auch eine *autonome* bildhafte Komponente. Diese rührt unter anderem vom Umgang mit dem Geschichtlichen her. Zusammen mit neugebrochenen Natursteinen gleicher Farbe wurden die alten gotischen Hausteine aus den Trümmern der alten Kirche wiederverwendet. Die Absicht dieses Vorgehens geht über das blosses Vermauern von Spolienfunden hinaus. Die neue Bauform ist auf ihre unmittelbare Wirkung als Ganzes ausgerichtet. Durch das Aufschichten der alten und neuen Steine wird

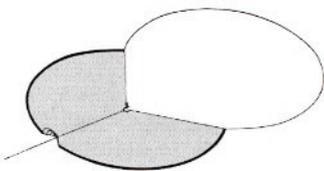
eine neue Ausdrucksform synthetisiert, welche sich aus dem alten Bau nicht hätte ableiten lassen. Die Steine werden nicht mehr stehend zu vertikalen Konstruktionselementen zusammengefügt, es werden keine Säulentrommeln aufeinandergetürmt, sondern sie werden in horizontaler Schichtung gleichsam *abgelagert* (Abb. 12). Die Fugen sind nicht sichtbar vermörtelt. Tief offen aber gut ausgezwickelt, vermitteln sie eine Wirkung starker Pressung auf die einzelnen Gesteinslagen. Die in der Horizontalen ausgebildeten Arbeitsfugen erzeugen ein in regelmässigen Abständen verlaufendes Streifenmuster, welches den geschichteten Eindruck noch verstärkt. So wirkt die ganze Mauer als Ablauffigur, in welcher der Prozess ihrer Fertigung selbst niedergeschrieben ist. Unten und oben, Fundierung und Abschluss der Schichtung sind im Ausdruck der Form selbst enthalten. Die Wand erhält keinerlei sichtbar stützende Hilfe. Nur die lagernde Pressung vermittelt die ihr innewohnende Kraft.

So kommen der Wand Ausdruckswirkungen zu, welche für den Innenraum von unmittelbarer Bedeutung sind. Diese sind aber weniger durch das Bild des «Mantels» repräsentiert, als vielmehr durch die in diesem Zusammenhang von Schwarz ebenfalls geäußerte Vorstellung von «Fels».<sup>9</sup> Die Mauer von St. Anna beansprucht in bezug auf die anderen Bauteile der Kirche eine grosse Selbständigkeit. Dort, wo sie an den Betonskelettbauteil



9

auf der Südseite anschliesst, verweigert die nach oben sich verjüngende Kante jede geometrisch schlüssige Verbindung: Die Natursteinmauer steht für sich selbst, als stamme sie aus einer anderen Zeit. Sie erscheint als der stehengebliebene Rest einer Trümmerlandschaft, zwecklos, wie das Kolosseum in Rom, welches mit seinen abgeschragten Flanken gerade im Zustand des Fragmentes Wahrzeichen wurde. Die Mauer ist auch «Landschaft» – auch dies ein Bild, welches Schwarz auf St. Anna anwendet – und es ist kein Zufall, dass er für das Zurückweichen der Mauerköpfe mit dem Wort «abgebösch» einen Begriff aus dem Erdbau verwendet. Mit diesem Bild vor Augen sieht man den Raum sich an den «Felsen» anschmiegen, als ob die Stützen auf der Südseite gleich einem Zaun nur noch dessen *Grenze* zu bezeichnen hätten, der Schutz vor den Elementen aber allein der zum Felsen werdenden Mauer obliegen würde. Die Stützen und Unterzüge wirken gegenüber der kräftigen Statur der Wand wie in loser Verbindung, wie wenn sie nur *angelehnt* wären. Auch die Formen der zentrisch über dem Raum in einer Überlagerung von Rhombus und Kreuzfigur angeordneten Deckenunterzüge

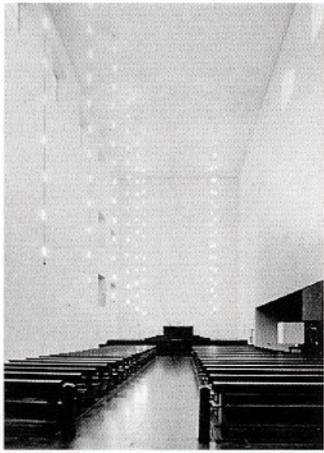


10

ge sind weitgehend autonom. Je zwei in einem spitzen Winkel auf die Wand auftreffende Unterzüge suchen dort ihr Auflager. Als ob die Spitzen dort ihre Spannung entladen würden, vermutet man keinerlei Weiterführung der Linien in der Wand. Wären an deren Stelle orthogonale Betonbalken angeordnet, welche gleichermassen auf der Wand und den südlichen Stützen auflügen – die Selbständigkeit der Mauer würde erheblich leiden. Sie würde viel stärker in Zusammenhang mit dem Betonskelett gelesen. Dass allerdings die Kräfte der Decke auf der Nord- und Ostseite in Tat und Wahrheit auf in der Mauer verborgene Betonstützen auflaufen, das war für Schwarz ein technisches Problem, welches er in keiner Weise zum Ausdruck zu bringen gedachte. In Verbundkonstruktion ausgeführt bleibt die Schwere der Wand intakt.

Für den Raum, vor allem auch für die Bewegungssequenz aus dem Seitenschiff heraus, ist die *Vertikalität* der Wand entscheidend. Als die «ragende Nordwand»<sup>10</sup> beschreibt Schwarz die Mauer und verweist mit diesem Begriff auf einen theoretischen Hintergrund, ohne den dieses Projekt nicht zu entwickeln gewesen wäre. «Ragen» beinhaltet folgende Bedeutungsstruktur: *Selbständig stehen durch Einspannung am Boden, hoch hinaufsteigen*. So wird die Abböschung der Kanten noch verständlicher. Seine Vorstellung vom «Ragen» teilt Schwarz mit seinem engen Freund Romano Guardini. Dieser verknüpft in seinen Hölderlin-Interpretationen jenes «Ragen» mit «Fels» und «Berg» und spricht von «ragendem Berg» und «ragender Dauer».<sup>11</sup> Den zeitlichen Aspekt, welchen er in der Beschreibung der *ruhenden Form* erkennt, ist für die Mauer von Düren besonders wichtig. Der Bewegungsfigur, welche Schwarz durch die räumliche Steigerung in dieses Bauwerk hineinzuarbeiten versucht, wird in der Gestalt der Mauer die verkörperte *Ruhe* entgegengesetzt. Vergleichbares beschreibt Guardini auch in seinen Interpretationen zu Mörikes Gedicht über die Buche. Der Wanderer als der sich Bewegende setzt sich nicht am Stamm des Baumes nieder, «er bleibt stehen, an den Ragenden gelehnt».<sup>12</sup> Das Bild des «ragenden Baumes» stellt die Beziehung zum sich anlehenden menschlichen Körper her. Kleiner wohl im absoluten Mass, wird der menschlichen Figur in ihrer *aufrechten Haltung* die gleiche Grundstruktur attestiert. Gleiches gilt für die Mauer von St. Anna. Mit der Bezeichnung «ragend» setzt Schwarz diese in eine strukturelle Beziehung zum aufrechten menschlichen Körper. Die Vertikalität der Wand steht im Gegensatz zur grossen Ausdehnung der horizontalen Bodenfläche. Aus dem Seitenschiff heraus, durch die niedrige Decke szenisch in Erscheinung gebracht, vermittelt die Mauer für eine in das Hauptschiff hinaustretende Person einen *Akt des Aufstehens*.

Demgegenüber entfaltet die dritte Raumsequenz von St. Anna eine ganz andere räumliche Wirkung. Sie ist im Vergleich zur umfassenden Mauer mit ihrer stark bildhaften Komponente bedeutend abstrakter gedacht. Die



11

Wirkung des *virtuellen Lichtvolumens* über dem Seitenschiff begründet sich in erster Linie durch die phänomenalen Bedingungen, unter welchen sich dieses im Raumgefüge zur Wirkung bringt. An erster Stelle sind es die oben beschriebenen Lichtwirkungen in Seitenschiff und Hauptschiff, welche das dazwischen eingesetzte virtuelle Volumen konstituieren. Weiter hervorgehoben wird dieses «Volumen» durch den Gegensatz der Darstellungsmittel. Nicht mehr materiell, körperhaft und schwer wie der schwarze Schiefer am Boden, der Beton und die Natursteine an Wänden und Decken, sondern im perlenden Licht der Glasbausteinwände isoliert es sich von seiner Umgebung.

Die Grundlage für die Gegensatzfigur von *Innenraum* und aussenliegendem *Lichtraum* entwickelte Schwarz in *Vom Bau der Kirche*. Hier zeigt er eine mögliche Konzeption, wie die Grenze des räumlich Erfassbaren am Bau darzustellen wäre. Unter der Überschrift «Darstellung des Himmels» schlägt er folgende Figur vor (Abb. 10): «Bei diesem Entwurf ist das Fenster wieder ganz ausgebaut und hinter ihm liegt ein weiter, gewölbter Raum in strahlendem Licht. Er ist vollkommen weiss und vollkommen leer.»<sup>13</sup> «Strahlendes Licht», «weiss», «leer»: Dies sind für Schwarz die Merkmale jenes Raumes, welcher das transzendente Innen-Aussen-Verhältnis verkörpern soll. Wo er ein Vierteljahrhundert vorher, beim Bau der Fronleichnamskirche in Aachen, diese Vorstellung mit dem Weiss der inneren Raumgrenze ausdrückt (Abb. 11), wird bei seinen späteren Bauten die Lichtidee vielmehr in der Durchstossung der Wandflächen mittels prägnanter Fensterformen oder verglaster Wände repräsentiert. Der «Lichtraum» wird gewissermassen *nach draussen verlegt*. Das virtuelle Volumen über dem Seitenschiff von St. Anna entspricht dieser Konzeption. Allerdings ist es nur dessen real existierende Grenze, welche gestalterisch bearbeitet wird. Als «Küstensaum» bezeichnet Schwarz jene Grenzlinie im Grundriss, welche in der räumlichen Übersetzung als flächige Abwicklung den Raum jenseits des konkreten Innenraumes sichtbar verkörpert.<sup>14</sup> Jener spekulative Raumbereich «da draussen» soll ganz durch den Ausdruck seiner Grenzflächen gestaltet werden. Mit seiner Aussage «Das Jenseits wird sichtbar als Wirkung» meint Schwarz eine Darstellung, welche nicht so sehr auf einer formalen Bestimmung beruht, sondern vor allem *aktive Gebärde* bedeutet.<sup>15</sup> Mit «Küstensaum» beschreibt Schwarz eine lebendige Erscheinung, wo der Wellenschlag als Wirkung von einer nicht direkt erkennbaren, fernen Kraft zeugt. Ähnlich sind die übergrossen Glasbausteinwände von Düren zu verstehen, welche durch ihre leuchtende Oberfläche das direkte Sonnenlicht aus seinem natürlichen Rahmen herausheben und diesem eine ungegenständliche Wirkung verleihen. Das *virtuelle Raumgebilde* tritt dem Innenraum in seiner *konvexen Form* entgegen. Es entsteht eine aktive, gegen den Innenraum drängende, *gerichtete Gebärde aus Form und Licht*.

Das Beispiel der Kirche von Düren veranschaulicht, wie Rudolf Schwarz das Kräftegleichgewicht im räumlichen Gebilde aufbaut. Nicht die statischen Bedingungen der verwendeten Materialien alleine bestimmen die Ausdruckswirkungen von «schwer» oder «leicht» einzelner Bauteile. Erst in der konkreten Formgebung, welche je nachdem die verstärkte Erscheinung der kraftführenden Linien und Flächen oder deren Unterdrückung zum Ziel hat, entscheidet es sich, wie die bildhaften Vorstellungen zu räumlicher Wirkung gebracht werden können.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Manuskriptfassung, S.16, 1956.
- <sup>2</sup> Der Architekt Rudolf Schwarz lebte von 1897 bis 1961. Aufgewachsen in Strassburg, studierte er bei Hans Pölzig in Berlin und arbeitete später in Frankfurt und Köln. Ausser durch seine vielen Kirchenbauten wurde er auch durch seine theoretischen Bücher zu diesem Thema bekannt. In *Vom Bau der Kirche* beispielsweise zeigt sich neben seiner Sprachgewalt auch seine Fähigkeit, das Thema des Bauens auf allgemeine, die Grundfragen des Daseins berührende Fragestellungen zurückzuführen.
- <sup>3</sup> R. S., *Erläuterungsbericht zum Wettbewerb St. Anna in Düren*, Manuskript, 1952.
- <sup>4</sup> Ebd.
- <sup>5</sup> R. S., *Architektur als ein heiliges Bild*, Baukunst und Werkform, 1957, S. 152.
- <sup>6</sup> R. S., *Kirchenbau*, Heidelberg 1960, S.233.
- <sup>7</sup> R. S., *Vom Bau der Kirche*, Würzburg 1938, S. 69.
- <sup>8</sup> R. S., *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg 1949, S. 54.
- <sup>9</sup> R. S., *Kirchenbau*, S. 227.
- <sup>10</sup> R. S., Ebd., S. 227.
- <sup>11</sup> Romano Guardini, *Hölderlin, Weltbild und Frömmigkeit*, Leipzig 1939, S. 81/102.
- <sup>12</sup> Romano Guardini, *Sprache, Dichtung, Deutung – Gegenwart und Geheimnis*, Eduard Mörike, Würzburg 1957, S. 161.
- <sup>13</sup> R. S., *Vom Bau der Kirche*, S. 62.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 51.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 61.

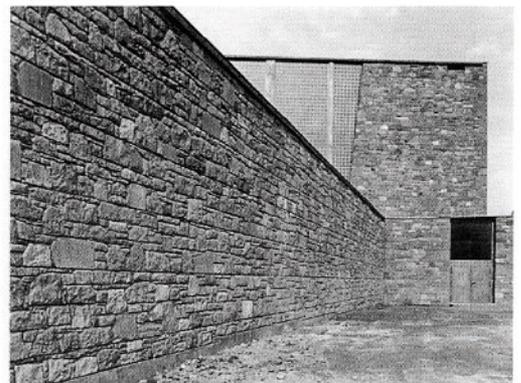
Thomas Hasler führt zusammen mit Astrid Stauffer ein Architekturbüro in Frauenfeld. Sein Buch über Rudolf Schwarz steht kurz vor der Vollendung.

9  
St. Anna, Hauptschiff  
(Foto: Christoph Pfau)

10  
R. Schwarz: Schema aus  
*Vom Bau der Kirche*, S. 62

11  
R. Schwarz: Fronleichnamskirche, Aachen 1928–30

12  
Mauerwerk von St. Anna  
(Foto: A. Pfau)



12